

II. NYELV ÉS IRODALOM

TYUTCSEV NÉGYÜTEMŰ JAMBUSAINAK STATISZTIKAI ÉS ÖSSZEHASONLÍTÓ ELEMZÉSE

Írta: BARÓTI TIBOR

TYUTCSEV versritmusának gazdagságát, újszerűségét, a korabeli költészet megszokottá vált ritmusától való eltérését már kortársai is észrevették. Az erre vonatkozó korabeli feljegyzések mellett legjellemzőbbek talán Turgenyevnek, a Tyutcsev-versek első, 1854-es gyűjteményes kiadása szerkesztőjének közismert önkényes „ritmusjavításai”.

TYUTCSEV ritmitikai gazdagságát, újszerűségét a versmértékek, verselési rendszerek viszonylag kevés választékából alkotja meg. TYUTCSEV leggyakrabban használt, legáltalánosabb versmértéke a négyütemű jambus, amely Lomonoszov verselése óta az orosz költészet fő versmértéke volt. A továbbiakban megkíséreljük a négyütemű jambus különböző formáinak statisztikáját adni, hogy a ritmus, mint a vers alapvető formateremtő elvének számszerű leírása után a kapott eredményeket más költőre jellemző adatokkal összehasonlítva Tyutcsev fő, ritmikai és verselési tendenciáit meghatározhassuk, így próbáljuk megjelölni helyét az orosz líra fejlődésében.

Vizsgálódásunk tárgya: TYUTCSEV legújabb, akadémiai kiadásának első kötetében található négyütemű jambusokkal írt összes verse: összesen 99 költemény, 1245 sor. Meggyőződésünk, hogy egy költői életmű tárgyalásakor a ritmus jellemzőinek megállapítása legalább olyan jogos és fontos, mint bármi más, vers-struktúrát alkotó tényező (pl. képrendszer, hangzáselemek stb.), mert RUDNYEVVEL együtt az a véleményünk, hogy a vers nem csupán ritmusosan szervezett beszéd, hanem ritmikailag szervezett beszéd mindenek előtt. [1] Ebben az értelemben nemcsak Majakovszkijra, hanem Tyutcsevre, sőt minden igazi költőre érvényesek Majakovszkij szavai: «Ритм — основа всякой поэтической вещи, проходящая через неё гулом. Постепенно из этого начинаешь вытаскивать отдельные слова. Откуда приходит этот основной гул-ритм — неизвестно. Для меня это всякое повторение во мне звука, шума, покачивания или даже вообще всякое повторение каждого явления, которое я выделяю звуком. Ритм может быть один во многих стихах, даже во всей работе поэта, и это не делает работу однообразной, так как ритм может быть до того сложен и трудно оформлен, что до него не добраться и несколькими большими поэмами...» [2]

A ritmus az egymással összemérhető beszédrészek (ritmikus egységek) periódusos ismétlődése; az a szükséges és elegendő feltétel, amely a prózát verssé teszi. A ritmus keletkezésének és érzékelésének legfőbb feltétele a metrum, az a szabályszerűség, normatív törvényszerűség, amely képes előidézni egyrészt a ritmikus ismétlődés bekövetkezésének várását, másrészt a szabályszerűség megsértésének érzékelését. A szillabo-tonikus verselésben — így a négyütemű jambusok esetében is — a vers ritmusát a hangsúlyos és a hangsúlytalan szótagok, szóhatárok és szünetek váltakozása alkotja. A metrum az a szabályszerűség, amely ezt a váltakozást szabályozza.

A vers reális ritmusa, hangzása a metrikus szabályszerűség és a ritmizált beszéd-anyag kölcsönhatásaként alakul ki: a metrum, mint normatív tényező, meghatározza, hogy a szavak milyen kapcsolata alkothat verssort az adott versmértékben.

A valószínűségszámítás, az információelmélet és a statisztika módszerének felhasználásával lehetőség nyílt egyes versek, vagy akár egész költői korszakok ritmusának leírására és összehasonlítására. Matematikusoknak, nyelvészeknek, irodalomároknak sikerült feltárni és számszerűen leírni azokat az intuitív, „vers előtti” ritmikus tendenciákat, amelyek a vers írása közben hatalmukban tartották a költőt.

A módszer története

Andrej BELIJ alkalmazott első ízben matematikai-statisztikai módszereket a ritmus feltárására «Символизм» c. könyvében. (Moszkva, 1910.) Belij ritmus-értelmezésének lényege abban van, hogy a négyütemű jambus elemzésekor különbséget tesz az absztrakt, normatív versmérték fogalma és a reális, akusztikailag érzékelhető ritmus között, és a metrikai séma szabályszerűsége megsértésének összegét nevezi ritmusnak. Belij négyütemű jambusokban írt versek alapján végzett statisztikai számításaiban a metrikus séma szerint kötelező hangsúlyok elhagyását, illetve a „szabálytalan” hangsúlyosodást százalékokban kifejezve igyekezett megállapítani egyes korszakok, költői iskolák vagy egyes költők egyéni ritmikai sajátosságait. Belij hibája nagyjelentőségű kísérletei mellett abban áll, hogy a ritmust nem viszonylagos minőségnek veszi, nem a hangsúlyos és hangsúlytalan szótagok szabályos váltakozását érti alatta, hanem mint mondottuk, csak a metrikus séma megsértéseit a hangsúlytalanodást, vagy pót-hangsúlyosodást tartja ritmusnak. Ezt fejezi ki grafikai módszerével is: a sorok metrikus sémáit egymás alá írva a hangsúlyelhagyást ponttal jelöli, s az így kapott pontokat egyenesekkel összekötve a hangsúly-elhagyásoknak megfelelően különböző mértani alakzatokat kap: „háromszögeket”, „romboidokat”, „tetőket”, „lépcsőket”, „négyzeteket” stb. A kapott alakzatok számából és variációs gazdagságukból következtet az egyes költők ritmusának eredetiségére, gazdagságára. BELIJ számításai szerint a 19. század költői közül előkelő helyet foglal el Tyutcev, míg a 20. századi költők közül Szologub verseinek ritmusa mutatkozik legfrissebbnek, legváltozatosabbnak.

A 20—30-as években statisztikai módszerrel elsősorban a formalisták elemeztek verseket: SENGELI, TOMASEVSKIJ, JARHO stb. Kiemelkedő eredményekkel azonban csak az utóbbi időben dicsekedhet a matematikai statisztika mind a nyelvészetben, mind az irodalomtudományban, miután a kutatásba matematikusok is bekapcsolódtak a matematikai statisztika, az információ-elmélet és a valószínűségszámítás apparátusával.

Úgy a metrum szabályszerűsége, mint a ritmushordozó szó (beszéd) prozódiai sajátosságai kifejezhetők matematikailag. Az orosz nyelv fő prozódiai sajátossága az, hogy minden egyes önálló jelentésű szónak egy dinamikus hangsúlya van, s a hangsúly különböző szavaktól függően különböző szótagon állhat. Az orosz nyelv szavait tehát a szótagszám és a hangsúly szótagonkénti elhelyezkedése szerint különböző típusokba oszthatjuk (pl. Sengeli: Tehnika sztiha): vannak egy szótagból álló hangsúlyos, két szótagból álló jambikus, ill. trocheikus, három szótagból álló daktilusi, anfibrachusi, anapestusi stb. szavak, amelyek a metrikus séma és a ritmikus impulzus szerint szerveződnek ritmusos beszéddé (verssé), úgy, hogy közben a nyelv általános, prozódiai, fonetikai, grammatikai szabályai is érvényesülnek.

Kiszámítható, hogy különböző nyelvek esetében a különböző nyelvi anyag természete, törvényszerűségei hányféle lehetőséget nyújtanak az anyag ritmikus beszéddé való szerveződésére, azaz a metrumba való beilleszkedésre. A számítás egyszerű sémákon, empirikus anyag kizárásával is elvégezhető: csupán a metrikus séma követelményeit és a nyelvi anyag törvényszerűségeit kell szem előtt tartani.

A négyütemű jambus elvileg a következő formákban fordulhat elő: (Я-vel jelöljük a „helyes” azaz hangsúlyos verslábát, П-vel pedig a hangsúly kihagyását: (пиррихий-пирригеус))

- | | |
|------------|------------|
| 1. Я Я Я Я | 5. П П Я Я |
| 2. П Я Я Я | 6. П Я П Я |
| 3. Я П Я Я | 7. Я П П Я |
| 4. Я Я П Я | 8. П П П Я |

Ezek a sémák együttesen alkotják a négyütemű jambus metrikai alternációinak lehetőségeit. Reális szavakkal „megtöltve” azonban mindegyik lehetséges sémán belül több, pontosan kiszámítható, a nyolc formán belül azonban összesen 41 féle megvalósulási lehetőség van.

A sémák az egyszótagú hangsúlyos szótól a nyolc szótagú véghangsúlyos szóig (vagy kilenc szótagú szóig, ahol a hangsúly az utolsó előtti szótagon van) a különböző szótípusok (jambusi, trocheusi, daktilusi stb.) 41 alternációs lehetőségét biztosítják.

Matematikusok, nyelvészek, verskutatók először a metrikus sémát kitöltő különböző szótípusok előfordulásának gyakoriságát számították ki ritmikailag semleges szövegben (prózában, köznyelvben) s a kapott számok felhasználásával valószínűségszámítással meghatározták a különböző metrumokat, metrikus sémákat alkotó szótípusok együttes előfordulásának, azaz meghatározott kombinációjának nehézségi fokát.

A számítások bebizonyították, hogy a hétköznapi beszédben, a prózában (művészi prózában is) a ritmus automatikusan keletkezik, azaz nincs semmiféle törvényszerűség a hangsúlyos és hangsúlytalan szótagok váltakozásában. A metrum követelményei, szabályszerűségei természetesen alapvetően megváltoztatják ezt az automatikus, véletlen „ritmust”: a különböző ritmikai struktúrájú szavak már nem a valószínűségelmélet történeinek megfelelően, hanem az egységes költői szándék kifejezését megvalósítva, a költői szándéknak, feladatnak alárendelve szerveződnek egymás mellé. A metrikus séma, amely egyébként nem más, mint absztrakció, a költői alkotásban gazdag érzelmi, akarati stb. tartalmat hordozó képpé válik; a költő művészi világnézetét, emócióit, a vers hangulatai és hangzás-elemeit egységbe forrasztó képpé alakul át.

Ha nagy költők négyütemű jambusban írt verseit statisztikai módszerrel elemezzük, kiderül, hogy ezekben egyéni ritmikus tendencia jut kifejezésre. A százalékosan kifejtett adatokat összehasonlíthatjuk a valószínűségszámítással kiszámított automatikus, azaz „véletlen” jambus százalékos adataival, s akkor megkapjuk, hogy egyes költők, költői iskolák milyen mértékben engedelmesskedtek a nyelv általános ritmikai szabályainak, illetve mennyire tér el a reális ritmus a kiszámított, „automatikus” ritmustól: azaz a költő tudatosan vagy tudattalanul milyen mértékben törekedett egyéni, kifejező ritmikus struktúra elérésére.

Tyutsev négyütemű jambusainak statisztikai vizsgálata, a vizsgálat eredményei

A továbbiakban TYUTCSEV legújabb, akadémiai kiadásának első kötetében található, négyütemű jambusokban írt verseinek vizsgálatáról számolunk be. [3] Azért szorítokunk kizárólag az első kötetre, mert egyrészt a szerkesztői előszó szerint az első kötet magában foglalja TYUTCSEV lírájának „minden alapvető eredeti darabját, amelyek az orosz és világirodalom nagymértékű kincseit alkotják”, másrészt a második kötet négyütemű jambusokban írt versei között nem találtunk semmiféle olyan kirívó esetet, amely lényegesen megváltoztatta volna számításaink alapján TYUTCSEV ritmikájáról alkotott képünket.

Az első kötet 206 költeményt tartalmaz. Ezek aránylag nagy része, 99 költemény négyütemű jambusokkal íródott, a fennmaradó 107 vers — három-négy-öt ütemű, vagy változó szótagszámú (kevert metrumú) jambus, trocheus (különösen sok a négyütemű trocheus). Kevesebb az egyéb „klasszikus” (három szótagú verslábak) verselésben, illetve a nem „klasszikus” verselésben írott versek száma. A verseket két alkotói korszak részeként elemeztük: az alkotás folyamatában a negyvenes évek elején bekövetkező huzamosabb szünet előtt és után írt versekre osztva azokat.” Az első korszak utolsó verse a 101. oldalon található: «Глядел я стоя над Невой» c. vers, a második korszak első verse a 105. oldalon található: «Ещё томлюсь тоской желаний» c. nyolcsoros vers.

Mindkét korszak összes versében (összesen 1245 sor) a verssorok hangsúlyviszonyai alapján megállapítottuk, hogy a verssor a nyolc fő jambus-forma melyikéhez tartozik. Mindkét korszak sorszámtól 100%-nak véve, a különböző jambikus formák előfordulása %-ban kifejezve a következő:

	I. korszak	II. korszak
1. forma: Я Я Я Я	20,3 %	17,2 %
2. forma: П Я Я Я	3,4 %	7,2 %
3. forma: Я П Я Я	10,9 %	9,3 %
4. forma: Я Я П Я	45,7 %	45,7 %
6. forma: П Я П Я	11,4 %	13,5 %
7. forma: Я П П Я	2,3 %	1,4 %

Az 5. (П П Я Я) és a 8. (П П П Я) forma az általunk vizsgált anyagban egyszer sem fordult elő. Túlságosan ritka, ritmikailag nehéz szavak alkotják ezeket a formákat: legalább hat, illetve nyolc szótagú szavak.

A négyütemű jambus kanonizált nyolc formája mellett a következő formákkal találkoztunk még:

	I. korszak	II. korszak
С Я П Я	1,4 %	2,9 %
Х Я П Я	1,4 %	1,4 %
Х Я Я Я	1,7 %	1,4 %

Ezeket a jambikus formákat mint a négyütemű jambus metrikus szerkezetét sértő, igen sok ritmikai információt hordozó ritmikus variációkat foghatjuk fel. Érdekes megjegyezni, hogy az első korszakban a következő, előfordulási arányukat tekintve jelentéktelen számú, de Tyutsev kezdeti költői korszakára igen jellemző merész kísérletekkel, ritmikus formákkal is találkoztunk:

С Я Я Я	0,9%
С П Я Я	0,3%
Я С Я Я	0,3%

A kapott adatok első pillantásra nem sokat mondanak, egyelőre legfeljebb annyit tudunk megállapítani, hogy a második korszakra különösen az utóbbi formák eltűnésével valamivel nagyobb kiegyensúlyozottság jellemző. Sokkal többről árulkodnak azonban ezek a számok, ha összevetjük a négyütemű jambus nyolc formája 41 variációs lehetősége alapján valószínűségsszámítással meghatározott automatikus, „véletlen” jambus százalékban kifejezett adataival. Hogy ТЮТЦСЕВ jambikus verselésének tendenciáit történetileg megfigyelhessük, összehasonlítjuk a kapott eredményeket a 18. század klasszikus költőinek, Tyutcssev kortársainak — a 19. század első fele költőinek, valamint néhány 20. századi költő megfelelő adataival. A vonatkozó adatokat A. Kondratov „Математика és költészet” (M. 1962.) c. tanulmányában található, az orosz jambus fejlődését mutató első számú táblázatból vettük. Az orosz nyelv ritmikai-statisztikai természetét figyelembe véve a véletlen jambus és a vizsgált korszakok költőinek százalékban kifejezett adatai a következők:

1. ЯЯЯЯ 2. ПЯЯЯ 3. ЯПЯЯ 4. ЯЯПЯ 6. ПЯПЯ 7. ПЯПЯ

Véletlen jambus	17,7	8,0	26,4	26,9	14,9	6,9
Tyutcssev I.	70,3	3,4	10,9	45,7	11,4	2,3
II. korszak	17,2	7,2	9,3	45,7	13,5	1,4
Lomonoszov	31,6	1,4	21,5	42,9	0,8	1,8
Gyerzsavin	42,7	2,7	18,8	32,3	3,5	0,1
Zsukovszkij	41,8	7,1	7,7	36,3	6,8	0,3
Puskin:						
Bahcsisz. szök.	23,9	5,3	10,7	52,4	7,5	0,2
Anyegin	26,8	6,8	9,7	47,2	7,0	0,4
Bronzlovass	28,4	6,5	4,3	49,4	11,1	0,2
Jazikov	27,6	6,7	1,8	49,4	14,0	0,3
Baratinszkij	28,1	9,4	1,7	51,3	9,4	0,1
Brjusov	42,5	5,7	7,4	38,8	5,6	0,0
Blok	38,5	8,7	10,4	33,5	8,3	0,6
Bagrickij	18,2	5,5	16,4	39,5	12,7	6,4
Zabolockij	20,7	5,2	4,9	61,5	6,2	1,7

A táblázat értelmezése. Tyutcssev ritmikus adatainak összehasonlítása a 18. századi, a 19. századi és a 20. századi költők adataival.

A táblázat szerint a négy metrikai hangsúllyal rendelkező „teljes” jambus véletlen előfordulása: 17,7%. A nyelv automatikus törvényszerűségének megsértésére a táblázat szerint legjobban a 18. század költői törekedtek. 1739-ben jelent meg Lomonoszov: «Письмо о правилах российского стихотворства» c. műve, amelyben a német, valamint a klasszikus görög és latin verselés példájára — de az orosz nyelven alapulva — elméletileg kidolgozta az orosz szillabo-tonikus verselés rendszerét. Az új verselési rendszer az ún. „emelkedett” műfajokban (mindezekelőtt az ünnepélyes alkalomra írt ódában) igen szigorú szabályszerűségeket jelentett: a költőknek ezekben a műfajokban a hangsúly-eltolódások, a metrikus séma megsértésének elkerülésére kellett törekedni. LOMONOSZOV helytelennek, „véletlennek” nevezi azokat a sorokat, ahol a jambikus versláb helyén pirrigius, azaz hangsúlytalanodás található.

LOMONOSZOV költői tehetősége, nyelv- és ritmusérzéke, mint a számok mutatják, végül is azt eredményezték, hogy verseiben sikerült meghaladnia saját rendszerének

merev szabályait és a gyakorlatban sikerült megvalósítania az orosz jambus ritmikai felszabadítását. Költői gyakorlatában fokozatosan megújította eredetileg az elméletét illusztráló verseinek ritmusát, s újítása a szigorú metrikus kötöttségek megsértéséhez, illetve feladásához vezetett, ami verseinek gondolati, érzelmi, esztétikai információ-késztségét nagyban növelte. Az orosz nyelv átlagos szóhosszúsága (prózában) 2,86 szótag. Így túlságosan kevés szóval (csak az egy-két szótagú szavakkal, vagy amfibráchisi szavakkal) fejezhetné ki a költő a világról alkotott véleményét, érzéseit, gondolatait, ha ragaszkodna a teljes (100%-os) jambushoz. A 18. századi költőknek óriási erőfeszítésébe került az első forma ilyen mértékű gyakorisága (Lomonosov 30,1%, Gyerzsavin 42,7%). Tyutsev az első forma alapján közel áll a véletlen, az automatikus jambus követelményeihez, ezzel erősen különbözik a 18. századi költőktől, s közelebb áll a puskinsi korszakhoz. Érdekes, hogy a gyakran archaistának aposztrofált Tyutsev a 18. század egyik fő poétikai tendenciájához viszonyítva mennyire modern. Hiszen a 18. század verselésének fő tendenciája Tregyakovszkij ellenvetései ellenére is a teljes hangsúlyra való törekvés, s ezt az összes táblázatunkban szereplő költő közül legjobban Tyutsev tagadja. Ez annál is meglepőbb, mivel Zsukovszkij és Gyerzsavin, akiknek tradíciójára épül Tyutsev egész költészete, az első forma alapján a 18. század verselési tendenciáját folytatják. Tyutsev versritmusának számadataihoz a táblázatban szereplő költők közül legközelebb két 20. századi költő, Bagrickij (18,2) és Zabolockij (20,7) adatai állnak. A század eleji szimbolisták, akik Tyutsevet verselése, képrendszere, költői világnézete alapján elődjüknek, mesterüknek tartották, szintén a 18. századi hagyományt látszanak folytatni a teljes (azaz négy) hangsúlyra való törekvésükben (Brjuszov, 42,5 Blok 38,5), amellyel valószínűleg a vers ünnepélyességét, emelkedett hangulatát akarták fokozni.

A 18. század verselésének másik fő tendenciája az első ütemben (első versláb) a hangsúlyos jambusra való törekvés volt. Ha a második és a hatodik forma kivételével összeadjuk a megfelelő adatokat, akkor megkapjuk, hogy az összes jambus hány százaléka őrizte meg az első ütem hangsúlyát. LOMONOSOVNÁL ez a szám 97,8%, GYERZSAVINNÁL 93,8%. ZSUKOVSZKIJNÁL a második és a hatodik forma gyors növekedése miatt ez a szám 86,1%-ra csökken. Az említett, ugrásszerűen megnövekedett két forma Zsukovszkij újításának fő ritmikai jellemzője. ZSUKOVSZKIJ ritmikai újítása nyomán a puskinsi korszak a hangsúlyszimmetriára törekedett; a második és a hatodik forma százalékszám, azaz az első és a harmadik szótag hangsúlytalanná válása az előző, 18. századi korszak többszörösére emelkedett. A ZSUKOVSZKIJ által meghonosított új tendencia TYUTCSEV költészetében tovább folytatódik, s a második és a hatodik forma fokozott megléte miatt a második korszakban a táblázatban szereplő összes költő közül az első hangsúlyos ütem száma a legmélyebb pontra csökken (az első korszak statisztikája 82,1; a második korszak: 76,5). Az első ütem hangsúlyainak számát Tyutsevnél növelik az első korszakban 1,4%-ban meglevő, az első ütemben spondeuszt tartalmazó (СЯПЯ) formák, valamint a kizárólag az első korszakban található СЯЯЯ (0,9%) СЯПЯ (0,3%) és az ЯСРЯ (0,3%) formák is, ahol az első ütemben a metrikailag kötelezően hangsúlyos második szótag mellett az első szótag is hangsúlyossá válik.

TYUTCSEV deklamatív, retorikus hangvételű verssoraiban a felkiáltás, költői megszólítás, retorikus, meditatív hanghordozás miatt az intonáció és a szünetet jelző vessző gyakran spondeusszá változtathatják a kezdő ütemet, pl.:

«Там, в горнем неземном жилище...»
«Ты, ты, моё земное провидение».

A kezdő ütem „áhangsúlyosodásának” másik formája viszont a mindkét korszakban fellelhető X Я П Я és X Я Я Я (első korszakban: 1,4; 1,7, második korszakban: 1,4; 1,4.) A hangsúlyeltolódás okozta rendkívül élénk, dinamikus ritmikai hatás mellett ezek a formák jelentősen hozzájárulnak ahhoz, hogy az első ütem csökkenő tendenciája megvalósuljon.

ТҮУТСЕВ második korszakában jelentősen nő, több mint kétszeresére emelkedik az első hangsúlyt elhagyó második forma, és 2,1 %-kal nő az első és harmadik hangsúlyt egyszerre elhagyó ütemek száma. Az előbb említett, s mindkét korszakban egyaránt megtalálható X Я П Я és X Я Я Я formák szintén nagy mértékben fokozzák a vers ritmikus gazdagságát, s megjelenésüket többnyire a ТҮУТСЕВ-re annyira jellemző felkiáltások, retorikus meditációk alkotják pl.:

«Как неожиданно и ярко ...»

«Ах, лишь одной главы моей...»

Mint a valószínűségszámítással nyert adatok bizonyítják, a „véletlen” jambus adatai alapján az első ütem mintegy 78 %-a hangsúlyos. A táblázatban szereplő összes költő közül ТҮУТСЕВ közelíti meg ezt a számot második korszakára jellemző 76,5 %-kal. Így határozottan állíthatjuk, hogy ТҮУТСЕВ az első ütemre jellemző statisztikai adatai alapján a puskinsi korszakhoz tartozik, élesen különbözik a 18. századi klasszicista hagyományoktól. A kor romantikus költészetének fő ritmikai megváltoztatása Зсуковсзкй névéhez fűződik, amelyet utódai: Puskin, Баратинсзкй stb. tovább folytattak. A kapott eredményekre támaszkodva az első ütemről tett megállapításainkat összegezve mondhatjuk, hogy ТҮУТСЕВ az első ütem hangsúlyainak szempontjából a puskinsi kor verselésének legjellemzőbb, legtendenciózusabb képviselője.

Az eddigiek során a négyütemű jambus első, második és harmadik formájáról kapott statisztikai adatok segítségével megállapításokat tettünk az első ütem alakulásáról a vizsgált korszakon belül. Ha a ТҮУТСЕВ korszakaira vonatkozó eddigi adatainkat összehasonlítjuk az első ütemre vonatkozó, a véletlen jambust kifejező számokból meghatározott eredményekkel, akkor azt tapasztalhatjuk, hogy a ТҮУТСЕВ-re jellemző adatok a kérdéses formák esetében meglepően megközelítik a véletlen automatikus jambus adatait. Nem lehet-e mindebből arra következtetni, hogy ТҮУТСЕВ verselése a ritmus szempontjából visszaesést jelent az előző korszakokhoz, vagy akár közvetlen kortárs költőkhöz képest? A válasz csak határozottan nem lehet. Kétségtelen, hogy az ódáktól, himnuszoktól hangos, retorikus 18. századi költészetben találhatjuk a leggyakoribb és legáltalánosabb eltéréseket a véletlen által meghatározott szabályszerűségektől. Ezek az eltérések azonban bármilyen „nehéz” alkotói tevékenység eredményei is voltak, az idők folyamán az uralkodó műfajokkal való kapcsolatuk során a műfajra jellemző kanonizált metrikai formulákkal, állandóvá váló lexikával, intonációval, sőt bizonyos helyeken következetesen visszatérő szónokias gesztikuláció, mimika képzetével nőttek össze, s a ritmus „csiszolttá”, automatikussá vált. [4]

Már ЛОМОНОСЗОВ elméletéből és annak általa történő gyakorlati megvalósításából láthattuk, hogy nemcsak ritmikai, de nyelvi, általános poétikai szempontból is nehezebb volt a 18. századi költők verselése a 19. századi romantikusokénál. Ez a tény felfogható azon tendencia részeként és megvalósulásaként, amelyet Озсйр БРІК „Ритмус és szintaksзс” c. művében az orosz szillabo-tonikus verselésnek az orosz nyelv természetének sokkal megfelelőbb hangsúlyos verseléssé való átalakulásának nevez. [5]

A szillabo-tonikus verseléstől a „dolnyik”-on (hangsúlyos tagoló vers, változó számú hangsúlytalan szótagokkal) keresztül a modern orosz hangsúlyos verselésig fokozatosan csökken a metrum szabályozó, korlátozó szerepe: a hangsúlyos verselésben írt verssor hangsúlytalan szótagjait már semmi szabályszerűség nem szervezi, s ebből a szempontból már nem különbözik a prózától. Ugyanakkor a hangsúlyos verselésben írt verset sem érezzük prózának, mert a ritmus helyett a rímek szervezik, „nehezítik”. Ezért van az, hogy különböző korszakok nagy költőinek különböző verselésben írt versei információelméleti vizsgálatok szerint nagyjából azonos információtartalomról tanúskodnak. [6] Bebizonyosodott: a különböző verselési újítások nem „könnyítik” meg a verset, mivel bizonyos ritmikai jellegű könnyítések alkalmával a költők újabb, más természetű „korlátokat” vezetnek be.

Az újítás a verselésben általában valamilyen, a nyelvvel szemben támasztott korlátozó jellegű szabályszerűség feladását, más, enyhébb szabályszerűséggel való helyettesítését jelenti. Ez a helyettesítés, mint az információelmélet módszerével végzett kísérletek igazolták, nem a költészet információtartalmának növelését szolgálja, hanem azért van rá szükség, mert valamely költői forma, metrum, stb. automatizálódott, „klisévé”, közhellyé vált, — azaz megszűnt érzékelhető lenni.

Az automatizáltság érzéséről, annak feloldására irányuló törekvésekről mondotakat látjuk igazoltnak abban a ritmikus viselkedésben, amelyet a második és harmadik ütem hangsúlyviszonyainak vizsgálatával állapíthatunk meg. (A négyütemű jambus szabályai szerint a metrum alapvető követelménye az utolsó metrikus hangsúly kötelező megléte, — a nyolcadik szótagnak mindig hangsúlyosnak kell lennie.)

Először a második ütem hangsúlyviszonyainak statisztikáját vizsgáljuk meg. Táblázatunkban a harmadik és a hetedik forma tartalmaz hangsúlyelhagyást a második ütemben. A kiszámított automatikus jambus szabályai szerint a harmadik forma előfordulása 26,4%, a hetedik formáé 6,9%. TYUTCSEV a két forma adatai szerint már nem követi olyan mereven a nyelv statisztikai törvényeit. A táblázat szerint a második ütem (negyedik szótag) hangsúlyának elhagyása sokkal jellemzőbb vonása a 18. századi költészetnek (Lomonoszov 23,3%, Gyerzsávin 18,9%), s ezzel az aránnyal már ők közelítik meg legjobban a nyelv automatikus szabályszerűségeit. Tyutsev két korszakának összehasonlításakor kiderül, hogy a második korszakra jelentős csökkenés állt be a második ütem százalékszámában: I. korszak 13,5% természetesen ez a szám magában foglalja a csak az első korszakban 0,3%-ot képező, s később megszűnő СПЯЯ-formát is), második korszak: 10,7%. Itt már igen erős az eltérés a véletlen jambus diktálta követelményektől: a véletlen jambus százalékszám 33,3; Tyutsevnek sikerült a harmadrészére csökkenteni ezt az arányt. Zsukovszkijnál ez az arány 8%, Puskin kezdeti korszakában a 10% körül mozog, majd a 30-as évek elejétől rohamosan csökken, ugyanakkor fokozatosan nő az első hangsúly elhagyását jelentő második és hatodik forma. Lomonoszovnál és Gyerzsávinnál fordított a helyzet: a negyedik szótag hangsúlytalanodását valószínűleg az első ütem (második szótag) minden áron való hangsúlyosodására való törekvés indokolta, amikor is a hangsúly után következő ütem jobban kiemelte a főhangsúlyt.

A táblázat adatai szerint is ZSUKOVSZKIJT újítóként könyvelhetjük el: a 18. századi hagyományokhoz képest erősen csökken nála a negyedik szótag hangsúlytalanodása: LOMONOSZOVHOZ viszonyítva pedig csaknem az egyharmadára zsugorodik. ZSUKOVSZKIJ itt TYUTCSEVNél is merészebb, aki bár érezhetően különbözik a 18. századtól, de megmarad egy viszonylag magas (10,7%) szinten, s ezzel élesen különbözik kortársaitól. Ez a különbség még jobban szembetűnővé válik, ha a helyes

történetiség alapján Puskinnal, Jazikovval, Baratinszkijjal az első korszak adatait szembesítjük, hiszen a második korszak csak a 40-es évek végétől indul. Az első korszak 13,5%-ot mutat. A Puskin korai költészetét jellemző 10,7% és 9,7% után kortársainál és Puskinnál is csökken a harmadik forma aránya, és újból csak a 20. századi szimbolistáknál kezd emelkedni. (Brjuszov: 7,4%; Blok: 10,4%), de a legnagyobb, ugrásszerű emelkedést E. Bagrickijnál láthatjuk (16,4%), ahol a második ütem hangsúlytalanodását a példátlanul nagyszámú hetedik forma (6,4%) is növeli. Ezekkel az arányokkal és általában egész négyütemű jambusának statisztikájával Bagrickij közelíti meg leginkább a „véletlen” jambus százalékarányait.

TYUTCSEVRől a második hangsúly elhagyásának statisztikája alapján megállapíthatjuk, hogy bár élesen elkülönül a klasszicista hagyományoktól, nem haladja meg ZSUKOVSKIJT. Egy bizonyos ponton érintkezik Puskinnal, de a továbbiakban tőle és a többi itt feltüntetett kortárs költőtől is élesen eltér. Megáll egy ponton, nem vesz részt teljesen a kor uralkodó ritmikai tendenciájában, de mint eddigi vizsgálataink is mutatják: ő sem tudja magát függetleníteni kora orosz költészetének fő ritmikai irányvonalától. TYUTCSEV is, mint ahogy mindenkor minden nagy költő — a számok tanúsága alapján — valamelyest kénytelen alávetni magát úgy a nyelv alapvető ritmikai követelményeinek (véletlen jambus), mint a kor fő verselési tendenciáinak. Ezeket a törvényszerűségeket egyetlen nagy költő sem ingorálhatja, legfeljebb egyéni szint, egyéni ritmust dolgoz ki az elődök tradíciójára építve és a kor uralkodó ritmikai tendenciája alapján.

A harmadik forma „véletlen” jambusokban való előfordulási aránya: 26,4%, alig kevesebb a negyedik formánál: 26,9%. Míg a 18. századi költők nagyjából beartják az első arányt (harmadik forma), Tyutsev már jelentősen megsejtí: két és félszer, illetve háromszor kevesebb alkalommal használja, mint azt a nyelv törvényei előírják. Már említettük, hogy a puskini kor költészete a táblázatban szereplő arányokat még jobban leszűkíti: Puskinnál hatszor, Baratinszkijnél pedig valamivel több mint tizenkilencszer kevesebb százalékban fordul elő. Ez a fokozatos csökkenés is a kor alapvető ritmikai tendenciáját fejezi ki: a kor költészete az első s a harmadik ütemben (második, illetve hatodik szótag) történő hangsúlytalanodásra, ezáltal pedig a hangsúlyok szimmetriájára törekedett.

Az első és harmadik ütem hangsúlytalanává válásának tendenciája „tisztán” a hatodik formában (ПЯПЯ) jelentkezik. A hatodik forma előfordulási száma a véletlen jambus adatai szerint: 14%. A 18. századi költők erősen megváltoztatják ezt az arányt: Lomonoszovnál az 1%-ot sem éri el, s az összes 18. századi költő közül a reformátor Gyerzsávinnál ugrik a legmagasabbra (3,5%). (KONDRATOV 18. századi költészetre vonatkozó adatai szerint: Kapnyiszt: 1%; Dmitriev: 2,1%; Bogdanovics: 1,3%.) Lényeges változás ismét az újító ZSUKOVSKIJNál tapasztalható: 6,8%. PUSKIN lényegében ezt a tradíciót folytatja, fejleszti tovább: 7,5%-ról egészen 11,1%-ra. TYUTCSEV első korszaka valamivel több a Puskin utolsó korszakát jelző számnál: 11,4%. Ez a szám a második korszakban még tovább emelkedik, s a kortárs költők közül JAZIKOVRA, majd a 20. századi költők közül ismét BAGRICKIJRA emlékeztet.

Ha azonban nemcsak a tiszta ПЯПЯ forma előfordulását vizsgáljuk, hanem tekintetbe vesszük a részben már érintett első és harmadik ütem más formákban történő hangsúlytalanodási arányait, akkor lényegében ismét a szóban forgó tendencia érvényesülését igyekszünk nyomon követni. Ha e szempontból nézzük a táblázatot, nyomban szembetűnik a negyedik forma, a ЯЯПЯ minden korszakban való fokozott előfordulása. Igaz, hogy a „véletlen” jambus is ezt mutatja, hiszen a 26,9% a legmagasabb szám. Ugyanakkor a szótípusok előfordulásának valószínűség-

számítással meghatározott adatai a harmadik és negyedik forma között nem mutatnak olyan éles különbséget, mint költői művek elemzése alapján nyert adatok. (A harmadik forma 26,4%, az eltérés mindössze 0,5%.) Tyutcev első korszakában a negyedik forma a harmadiknak több mint négyszerese, s második korszakában csaknem a harmadik forma ötszörösére emelkedik. A 18. századi költőknél, akik az első ütem fokozottabb hangsúlyosodására törekedtek, valamint Zsukovszkijnál az első forma számadatai még meghaladják a negyedik formát, de a puskinsi kor költőinél megváltozik az arány. Ebből a szempontból ismét a szimbolisták, BRJUSZOV és BLOK lesznek azok, akik az előző korhoz képest jelentősen „újat” alkotnak: nagyjából visszatérnek a 18. századi hagyományokhoz. Tyutcev statisztikája alapján az első hangsúlyt elhagyó versek száma az első korszakban (az összesen 3,1%-ot adó ХЯПЯ és ХЯЯЯ formákkal együtt: — azaz a második és a hatodik forma számadatainak összege: 17,9%. Ez a szám a második korszakra 23,5%-ra emelkedik.

A harmadik ütem elhagyását jelentő formák: leglényegesebb a negyedik forma (ЯЯПЯ), amely mindkét korszakban meglepő módon azonos számot: 45,7%-ot mutat; valamint a hatodik (ПЯПЯ) és a hetedik forma (ЯППЯ). Ide kell számolnunk még az aránylag kis számban előforduló ХЯПЯ-formákat is. A kapott eredmény az első korszakban: 61,1%, a másodikban: 62,0% — igen kis növekedést jelent. De a harmadik ütem hangsúlytalanodásának a két korszakon belüli eltérését, a 0,9% növekedését jelentő, látszólag jelentéktelen szám érdekes, Tyutcev ritmusára jellemző tendenciák eredménye és kifejezője. Már maga az is meglepő, hogy a negyedik forma mindkét korszakban azonos, s ez már egy kicsit előre jelzi, hogy lényeges, ugrásszerű változás nem várható a harmadik ütem hangsúlytalanodásának alakulásában. Ugyanakkor éppen az lesz a jellemző és figyelemreméltó, hogy a harmadik ütem hangsúlyviszonyaira ható egyéb tényezők, azaz a többi forma esetében milyen természetű változás következett be a két korszak között. A táblázat adatai szerint a hatodik forma 2,1%-os növekedést a hetedik forma 0,9%-os csökkenése és a ХЯПЯ-sorok 0,3%-kal való csökkenése okozza. Az összehasonlítás és a következtetés levonása céljából az eddigi vizsgálataink tárgyaként még nem szerepelt hetedik forma látszik alkalmasnak. A hetedik forma (ЯППЯ) a véletlen jambusra vonatkozó számítások szerint az összes itt szereplő formák közül a legnehezebb: mindössze 6,9%-ban fordul elő. A valóságban azonban még kevesebb számban található, s a puskinsi korszak költőinél előfordulása 0—0,4% között mozog. Ennek alapján meglepő, hogy ez a nehéz forma TYUTCSEV első, puskinsi korszakában 2,3%, azaz kortársaihoz viszonyítva átlag tízszer gyakoribb. Ez a tény úgy is kifejezhető, hogy bár TYUTCSEV a puskinsi kor ritmikai tendenciájának százalékos,összesszerű kifejezését illetően feltétlen a puskinsi korszak költője, de mint a hetedik forma előfordulása is mutatja, a közös, korra jellemző ritmikai tendencia erős, egyéni szinteződéssel jutott kifejezésre. Az első és második korszak közötti 0,9% csökkenés azt jelenti, hogy Tyutcev később már nem törekszik olyan tudatosan (vagy inkább talán ösztönösen) egy számszerűen kimutatható nehéz ritmus következetes megvalósítására, s valamit engedni látszik, ezzel mintegy későbben — de nem teljesen — csatlakozik az előző nemzedékekhez. E tekintetben ismét BAGRICKIJ és ZABOLOCKIJ költészetében találjuk meg TYUTCSEV tradíciójának követőit.

Eddig statisztikai módszerrel igyekeztünk feltárni TYUTCSEV négyütemű jambusokban írt verseinek fő ritmikai tulajdonságait. Tyutcev a négyütemű jambusok statisztikája alapján a 19. század alapvető ritmikai hagyományait képviseli, ugyanakkor annak háttérében egyéni ritmust hoz létre. A ritmus, mint a vers alapvető formateremtő tényezője meghatározó a versben, de akkor, amikor dolgozatunk

első részében a négyütemű jambusokban írt verseknek a ritmusát elemeztük, csak a versek bonyolult egészének, a verset alkotó és bonyolult kölcsönhatásukban a vers szerves egészét képező rétegek egyikét, mégpedig a legalsó, egzakt statisztikai módszerrel is megragadható rétegét vizsgáltuk meg. Felsőbb szintet alkotnak a vers „hangzáselemei”, „a hangszerelés”, azaz a metrikus séma hangokkal való kitöltése. Ennél is magasabb szinten történik a szavak kiválasztása, majd még feljebb a szintaktikai-ritmikai egységbe való elhelyezésük. Magasabb szintet jelent a költői képek, szűzsé, általános érzelmi színezet, költői gondolat egészének kialakulása. E rétegek szétválasztása csupán tudományos absztrakció eredménye, a költők természetesen nem ebben a sorrendben alkotják meg verseiket. A költői gondolat, tartalom, érzés, együtt születik a formával: a költő a különböző szociális, pszichológiai, történelmi stb. tényezők hatására a vers egészével fejezi ki mondanivalóját a valóságról. A tudomány egzakt eszközeivel ma még csak a legalsó réteg, a ritmus elemzésére van lehetőség, de biztató kísérletek történtek már a következő szint: a vers hangzáselemeinek feltárására is.

TYUTCSEV egyéni, újszerű ritmusra való törekvése is csak az egyik megnyilvánulása annak a tendenciának, amit Tyutcssev a 19. század kezdetének orosz költészetében képviselt.

A TYUTCSEVRŐL szóló szakirodalom eléggé erőteljesen hangsúlyozza verseinek archaizáló jellegét, melynek célja és funkciója a vers gondolatibbá, tartalmibbá válása, ezáltal az automatizmus feloldása, a vers érzékelésének visszaállítása. Ezt a célt szolgálják verseinek szónokias fordulatai, megszólításai, szokatlan ritmikus variációi, emelkedett hangú dallamos intonációja, a vers hangzáselemeinek fokozott expresszivitása, a képszerűség stb. EJCHENBAUM így ír a jambikus verselés helyzetéről az ifjú Lermontov verselési kísérletei kapcsán:

«Стилистические и стиховые потребности русской лирики нашли себе опору в иностранной поэзии, от которой и было взято то, что русской лирике этого времени было необходимо ... Тяготение это явилось естественным результатом того, что русская поэзия после Пушкина не могла развиваться путём простой преемственности. Нужно было либо возрождать старые традиции 18-ого века (на чем и насаивали архаисты), либо укреплять некоторые, наиболее жизнеспособные, хотя по существу и различные, тенденции последнего времени, с опорой на иностранные источники.» [7]

Ejchenbaum egy korábbi, «Проблемы поэтики Пушкина» c. tanulmányában így ír a puskinai négyütemű jambus kanonizált helyzetéről: «Пушкин создал высокий, классический в своей уравновешенности и кажущейся лёгкости канон. У него не было и не могло быть последователей, потому что каноном искусство жить не может. Искусство создаёт канон, чтобы преодолеть его. Русская поэзия после Пушкина искала новых путей для его преодоления — она больше боролась с ним, чем училась у него. Юноша Лермонтов идёт по его следам как бы только для того, чтобы набраться сил для борьбы с ним же ... В английской и немецкой поэзии он ищет новых источников для русского стиха, чтобы освободиться от пушкинского четырёхстопного ямба. Но русскому стиху суждено было отойти на вторую линию, чтобы подготовить новый, независимый от Пушкина расцвет. От Тютчева и фэта к символистам идёт этот «запасной» путь русской поэзии.» [8]

A harmincas évek elején valóban csökkenni kezd a Puskin által írott versek száma, s a költő egyre fokozottabb érdeklődést tanúsít a prózai műfaj iránt. Figyelemre méltó tény — mint azt Ejchenbaum fentebb már idézett tanulmányában bizonyítja — Puskin prózája lényegében verseiből, verseinek kanonizált, „kiegyen-

súlyozott” helyzetéből születik, s így nála még nincs meg a vers és a próza „soha meg nem szűnő, kibékíthetetlen harca” (Ejchenbaum).

A mai értelemben vett próza megteremtője — az orosz irodalomban Puskin volt. A továbbiakban — mint Lotman írja «Анализ поэтического текста» c. művében, a költészet és a próza mint két önálló, de egymással állandó kölcsönhatásban levő műfaj létezik. Lotman könyvének a költészet és a próza viszonyával foglalkozó részében meggyőzően bizonyítja, hogy az orosz irodalomban a próza megjelenése a költészet mellett, és uralkodó műfajjá válása az irodalomnak az egyszerűtől a bonyolultabbá válásának folyamatával azonosítható, s a próza látszólagos „egyszerűsége” — azaz a prózai stílusnak a hétköznapi nyelvhez való fokozatos és állandó közelítése nem más, mint a prózának a verssel szemben, annak háttérében történő érzékelése: «Представление об украшенности» как необходимом знаке того, чтобы искусство воспринималось именно как искусство (как нечто «сделанное» — модель), присущее многим исторически ранним художественным методам... Понимание простоты как эстетической ценности приходит на следующем этапе и неизменно связано с отказом от крашенности. Ощущение простоты искусства возможно лишь на фоне искусства «украшенного», память о котором присутствует в сознании зрителя-слушателя. Для того чтобы простое воспринималось именно как простое, а не как примитивное, нужно, чтобы оно было упрощенным, то есть чтобы художник сознательно не употреблял определенные элементы построения, а зритель-слушатель проецировал его текст на фон, в котором эти «приемы» были бы реализованы. Таким образом, если «Цукрашенная» («сложная») структура реализуется главным образом в тексте, то «простая» — в значительной степени за его пределами, воспринимаясь как система «минус-приемов», нематериализованных отношений (эта «нематериализованная» часть вполне реальна и в философском, а не бытовом значении слова — вполне материальна, входит в материю структуры произведения)». [9]

Ha a terjedelmes idézetben foglaltakat TYUTCSEV négyütemű jambusának statisztikai módszerrel történő vizsgálatára vonatkoztatjuk, akkor megállapíthatjuk, hogy TYUTCSEV két alkotói korszakának ritmikus struktúráját kifejező adatok önmagukban a vizsgálat tárgyát képező szövegek objektíve meglevő, „materiális” ritmusának jellemzői. A táblázatban szereplő költők ritmikai adataival történő egybevetéskor viszont lényegében az ún. „mínusz-fogásokat” vizsgáltuk, azaz TYUTCSEV négyütemű jambusokban írt versei ritmusának szövegen kívüli összefüggéseit. A mű különböző elemeinek szövegen kívüli viszonyairól Lotman a következőket írja: «Внетекстовая часть художественной структуры составляет вполне реальный (иногда очень значительный) компонент художественного целого. Конечно, она отличается большей зыбкостью, чем текстовая, более подвижна ... Текст (в узком смысле) и для современного читателя стихов вдвинут в сложные общие структуры, внетекстовая часть... произведения существует и для современного слушателя. Но она во многом уже иная. Внетекстовые связи имеют много субъективного, вплоть до индивидуально-личного почти не поддающегося анализу современными средствами литературоведения. Но эти связи имеют и свое закономерное, исторически и социально обусловленное, и в своей структурной совокупности вполне могут уже сейчас быть предметом рассмотрения.» [10]

TYUTCSEV — EJCHENBAUM kifejezésével élve — a puskini kor „mellékágának” költője. A négyütemű jambus tekintetében TYUTCSEV a kor költészetének alapvető ritmikus tendenciáit képviseli, de mint látjuk, hol a 18. századi elődökhöz közelít,

hol a 20. századi költők ritmikus tulajdonságait vetíti előre. TYUTCSEV „abszolút” költő volt: kizárólag a kis formában, a lírai költemény műfajában írt. Nemcsak a négyütemű jambus kanonizált formáinak tekintetében tartotta magát távol PUSKINTól, de a prózai műfajokhoz való vonzódásában sem követte őt. PUSKIN a prózai műfajhoz való közeledésével és az orosz széppróza létrehozásával nyelvi szempontból a hétköznapi, a beszélt nyelvhez közelíti az irodalmi stílust.

Ugyanakkor nagyjából ezzel egyidőben Tyutcev a költészetben belül közelíti a hétköznapi beszédhez, tehát a ritmikusan szervezett beszédet „egyszerűsíti”. Ez az „egyszerűsítés” azonban, mint tudjuk, igen bonyolult, mivel a metrikai-ritmikai struktúra fejlődésének konkrét helyzete határozza meg. Így a 18. század negyvenes éveiben, a szillabo-tonikus verselés oroszországi meghonosodásának koraiban a metrikai normától való eltérés kevéssé volt jellemző, és minden esetben „költői szabadságnak”, hibának számított. LOMONOSZOV verselési reformja, a szillabo-tonikus verselési rendszer szabályai mindenekelőtt tiltások, korlátozások összességét jelentették, amelyek meghatározták az új művészi ritmikus struktúrát. A további ritmikus fejlődés fokozatosan „enyhítette”, feloldotta a szabályok szigorúságát úgy, hogy minden egyes „könnyítést”, azaz a korábban kötelező szabályszerűség megsértését az „irodalmiasság”-ból a „természetesség”-be való átmenetként könyvelték el. Így a reform évében, 1741-ben LOMONOSZOV négyütemű jambusokkal írt versének mintegy 95%-a volt teljes jambus, 1743-ban már csak 71 %, a 1745-ben érte el a korra — és részben a pusikini korra is — jellemző 30—35 %-ot.

TYUTCSEV a 19. századi orosz költészet hátterében, annak immár kidolgozott, sőt kanonizált ritmikai rendszerét megsértve tér el kora fő verselési normájától. Számára a 19. századi klasszikus orosz verselés normái lesznek azok a szabályszerűségek, amelyek megsértése nemcsak „egyszerűsíti”, azaz a természetes, élő nyelvhez közelíti a költészetet, de a ritmus újszerű érzékelését létrehozva új ritmikai lehetőségeket jelentő új metrum, új verselési norma kidolgozását teszi lehetővé.

Mint a korábbi, Ejcheinbaumtól vett idézet mutatja, az orosz költészet — TYUTCSEV, LERMONTOV és más költők révén — a ritmus megújításakor gyakran fordul más nyelvű költészetekhez. E tanulmány keretében nem áll módunkban, hogy Tyutcev fordításai kapcsán a tyutcevi ritmus német vonatkozásairól szóljunk, szükségesnek tartjuk azonban, hogy TYUTCSEV egy négyütemű jambussal írt versének ritmikai tulajdonságával a statisztikai elemzésen túlmenően, a vers gondolatával való összefüggésében is foglalkozzunk.

Az 1830-ban írt „Silentium!” TYUTCSEV egyik legismertebb programadó verse:

«Молчи, скрывайся и таи
И чувства и мечты свои —
Пусть в душевной глубине
Встают и заходят оне
Безмолвно, как звёзды в ночи, —
Любуйся ими — и молчи.

Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живёшь?
Мысль изреченная есть ложь.
Взрывая, возмутишь ключи, —
Питайся ими — и молчи.

Лишь жить в себе самом умей —
 Есть целый мир в душе твоей
 Таинственно — волшебных дум;
 Их оглушит наружный шум,
 Дневные разгонят лучи, —
 Внимай их пенью — и молчи!»

A költemény három, egyenként hatsoros versszakból áll. Minden versszak elején legalább három verssoron keresztül a „hibátlan” négyütemű jambus inerciája érződik. A második versszak negyedik sorában azonban erős „áthangsúlyosodás”, a jambus ritmikai tendenciáját megváltoztató ún. „pót-hangsúlyosodás” érezhető, amely a sor gondolati tartalmával is megegyezik. A versszak három bevezető sora után — amelyek mint ritmikai egységek az első versszaktól és a második versszak utolsó két sorától eltérően befejezett szintaktikai egységekkel, azaz kérdőmondatokkal esnek egybe — a vers metrikus középpontjában, emelkedett, retorikus hangvételű, szónokias kijelentés, kinyilatkoztatás található, amely a vers egész gondolatának is a középpontja. A megelőző két sor retorikus kérdőmondataiban a négyütemű jambus metrikai hangsúlyai hiánytalanul megvannak, ami a vers többi négyütemű jambusban írt soráról nem mondható el. Az intonációs emelkedés, ami ezekben a sorokban realizálódik, az azonos, ismétlődő hangsúlyviszonyok mellett főképpen a vers gondolati-tartalmi emelkedésének eredménye és kifejezője, ezért itt az intonációs emelkedés nem az „éneklő”, azaz dallamos intonáció irányában fejlődik, hanem a tárgyi-logikai tartalomnak megfelelően retorikussá válik, s legmagasabb pontját éppen a negyedik sor kijelentő mondatában éri el, amely grammatikai-intonációs természeténél fogva eleve kizárja a dallamos intonációt. Ugyanakkor a vers tárgyalt részének intonációs emelkedése a szavak művészi cél érdekében történő elhelyezésének, a szavaknak a vers szigorú ritmikai-szintaktikai egységében egymásra gyakorolt bonyolult kölcsönhatásának eredménye.

A második versszak első három kérdőmondata ritmikai-szintaktikai párhuzamot alkot, amelyekben fokozottabban érezhetővé válik minden eltérés. Az első sor kérdő mondata egyszerű ereszkedő intonációt realizál, miközben a logikai hangsúly a «высказать» igén van. A második sor a megegyező mondatrészek megváltozott helye (inverzió) miatt, s a két mondat párhuzama miatt a gondolati-tartalmi fokozódásnak megfelelően emelkedettebb, retorikusabb intonációt hordoz. Az ige és a tárgy helye nem változott, annál fokozottabban érezhető viszont a kérdőszó és a részeshatározó helyének megváltozása (как сердцу — другому как). A retorikus intonáció fokozódását növeli az is, hogy az intonáció az első sorban mind a nyolc szótagot átívelte, így lejtése lassú, fokozatos volt; ugyanez a második sor esetében fokozott amplitúdóval hat szótagon át történik, mivel a kérdőszó közvetlenül az ige mellé került. A harmadik sor kettős kérdést tartalmaz, (legalábbis az «он», a negyedik szótag után pillanatnyi megállást jelez), s ez feltételezi a «чем» szó valamivel fokozottabb hangsúlyosodását, ami viszont nagyobb önállósulását, kérdőszóvá válásának lehetőségét teremti meg. Ez a metrikai helyét tekintve hangsúlytalan, de mégis enyhén hangsúlyos «двойственное слово» előre jelzi az új ritmikai természetű negyedik sor megjelenését: — vv — vv — —, ami nem más, mint a négyütemű jambus egy nehéz, igen ritkán előforduló viariációja: (ХЯПС).

ТЮТЦЕВ „Silentium!” című költeményének ritmusa hosszú idő óta vita tárgyát képezi a szovjet irodalomtudományban. В. Бухстаб: «Русские поэты» című könyvének Тютчевről szóló tanulmányában Тютчев versének metrikai struktúráját elemezve Ja. О. Зунделовics véleményével szemben, aki a szóban forgó verssor

ritmusát a négyhangsúlyos tagoló vers (dolnyik) két szótag alapján érzékelhető variánsának tartja, azt állapítja meg, hogy a „Silentium!” a francia-olasz verselésre jellemző szillabikus verselésben íródott: «...Но одинаковость слогового объема можно ощутить лишь при произношении стихов как силлабических, то есть с приглушёнными ударами. Именно приглушенность звука и нужна здесь, где говорится о молчании, о безмолвии.» [11]

Az azonos szótagszámú sorok és a sorok katalektikája valóban hasonlóvá teszik a költemény metrikai struktúráját a szillabikus verseléshez, de úgy érezzük, hogy a vers gondolati-ritmikai egészének nem felel meg Buhstab értelmezése, de Zundelovics megállapítása is kiegészítésre szorul. Tomasevskij így ír a ritmus érzelmi-szemantikai értelmezéséről: «То или другое эффективное воздействие стихотворного ритма прежде всего зависит от интонационной структуры стиха как фразовой единицы... Один и тот же размер может звучать по-разному... Почти каждый размер имеет несколько аффективных вариантов, и однако, каждый размер ограничен возможностями, только ему свойственными... Каждый размер многозначен, но область его значений всегда ограничена и нвсегда совпадает с областью, принадлежащей другому размеру.» [12]

A vers, mint meghatározott művészi cél érdekében szervezett beszéd, a metrikai-ritmikai, intonációs-szintaktikai és hangzáselemek bonyolult kölcsönhatása folytán hat, válik jelentéssé, fejezi ki a költőnek a világról alkotott véleményét, gondolatait, érzéseit. Ezért feltételezhető, hogy a vers formai elemeinek hirtelen változása (mint pl. versmérték, ütemelőző, verssorok szótagszámának, hangsúlyok számának változása stb.) a vers formai és tartalmi egysége miatt mint ritmikai és egyben gondolati kiemelés érzékelhető, ami képes megragadni az olvasó figyelmét. Ezért BUNSTAB és ZUNDELOVICS felfogásától eltérően úgy érezzük, hogy míg a ritmus semlegessége, halkítottsága a szavak jelentésének megfelelően fokozottan érvényesül a „zavartalan” jambikus lejtésű sorokban, annak hirtelen megváltozása a második versszak negyedik sorában mint ritmikai-intonációs kiemelés értelmezendő, amely a verssorok szemantikájának nemcsak megfelel, de ritmikailag ki is fejezi azt:

«Мысль изреченная есть ложь.
Взрывая, возмутишь ключи, —
Питайся ими — и молчи».

A vers alapvető gondolatának megjelenése, „kirobbanása” érezhetően megzavarja a ritmus jambikus folyását: a ritmikai „törés”, kiemelés érzékelését és az azt megelőző monoton, tompított ritmus fokozott átélését hozza létre a jambikus verselés metrumának két, egymástól igen különböző ritmikai megvalósulásával.

JEGYZETEK

- [1] П. А. Руднев: Из истории метрического репертуара русских поэтов XIX-го — начала XXвв. (Теория стиха). М. 1968. стр. 108.
- [2] В. В. Маяковский: Как сделать стихи. М. 1952. стр. 28—29.
- [3] Ф. М. Тютчев: Лирика 1. М. 1969.
- [4] Ю. Тынянов: Одна как авторский жанр (Архаисты и новаторы) Л. 1929. стр. 61.
- [5] Brik, Oszip: Ritmo e sintassi. I formalisti russi. A cura di Zvezdan Todorov, prefazione di Roman Jakobson. Torino, 1969.
- [6] А. Кондратов: Математика и поэзия, стр. 41.
- [7] Б. Эйхенбаум: Лермонтов. Л. 1924. стр. 32—33.
- [8] Б. Эйхенбаум: О поэзии. Л. 1966. стр. 24.
- [9] Ю. Лотман: Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л. 1972. стр. 28.

- [10] Ю. Лотман: цит. соч. стр. 32.
 [11] Б. Бухштаб: Русские поэты. Л. 1970. стр. 62.
 [12] Б. Томашевский: Стих и язык. М-Л. 1959. стр. 38—39.

STATISTISCHE UND VERGLEICHENDE ANALYSE DER VIERTAKT-JAMBEN VON TJUTSCHEFF

Von

Tibor Baróti

Die Studie analysiert den Rhythmus der im I. Band der Akademie-Ausgabe des Werkes von Tjutscheff enthaltenen Viertakt-Jamben-Gedichte mit Hilfe einer statistischen Methode. Diese Methode ist in der sowjetischen Literaturwissenschaft schon ziemlich verbreitet. Nach einer Erörterung der Geschichte dieser Methode versucht der Verfasser — den Rhythmus der in Viertakt-Jamben verfassten Gedichte Tjutscheffs in Ziffern ausdrückend — die Regelmässigkeit der Verse des Dichters, sein Verhältnis zu den Vorfahren und den zeitgenössischen Dichtern festzustellen. Er vergleicht daher die prozentuellen Daten des viertaktjambischen Versbaus von Tjutscheff mit den von A. Kondratov bestimmten entsprechenden rhythmischen, zahlenmässigen Daten von Dichtern des 18.-19.-20. Jahrhunderts und stellt fest, dass — obwohl Tjutscheff im Sinne der numerischen Daten grundlegend ein Dichter der „Puschkin'schen Epoche“ ist beim ihm die kardinalen rhythmischen Gesetzmässigkeit des Zeitalters mit einer besonderen, individuellen Tönung zum Ausdruck kommen. Verfasser stellt fest, dass diese Erscheinung sich zur Zeit des „Automatischwerdens“ des Rhythmus und des Überganges der Literatur der Epoche von der Dichtung in die Prosa abspielte. Demgemäss entfernt sich Tjutscheff, der in seiner ersten schöpferischen Phase dem Rhythmus der Poesie des 18. Jahrhunderts näher steht, in der zweiten Phase stark davon und kommt dem „Rhythmus“ der alltäglichen Sprache näher.

Abschliessend analysiert die Studie die rhythmisch-semanticen Zusammenhänge eines vielumstrittenen Gedichtes „Silentium“ — und determiniert — entgegen anderen Forschern — sein Metrum als Viertakt-Jamben.

СТАТИСТИЧЕСКИЙ И СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ЧЕТЫРЁХСТОПНОГО ЯМБА ТЮТЧЕВА

Тибор Бароти

Автор предлагаемой статьи с помощью статистики исследует ритм стихотворений Тютчева, написанных четырёхстопным ямбом, находящихся в первом томе наиболее полного академического издания стихотворений поэта. Дав характеристику и историческое описание метода, довольно распространенного в советском литературоведении, автор с помощью чисел определяет ритмические особенности тютчевского четырёхстопного ямба, чтобы охарактеризовать правила тютчевского ритма и его отношение к поэтам — предшественникам и современникам. Для этого ритмические показатели тютчевского четырёхстопного ямба, выраженные в процентах, автор сопоставляет с подходящими ритмическими данными поэтов 18-го, 19-го и 20-го веков, определённых А. Кондратовым. Числа показывают, что Тютчев по своим ритмическим особенностям является в основном поэтом пушкинской поры, хотя на фоне основной ритмической тенденции эпохи выделяются и индивидуальные черты его ритма. Автор исследуя ритмические закономерности лирики Тютчева, обращает внимание на то, что своеобразный ритм Тютчева создается в эпоху т. н. «автоматизации» ритма, т. е. во время перехода литературы от поэзии к прозе. В связи с этим в первый период творчества Тютчев ближе к ритму поэтов 18-го века, а во второй период всё больше приближается к «автоматическому» ритму прозы.

Далее автор анализирует ритмико-семантические соотношения стихотворения „Silentium!“ в отличие от других исследователей определяя его метр как четырёхстопный ямб.